

Los universales paremiológicos en dos paremias heroicas

JULIA SEVILLA MUÑOZ

Todavía es frecuente oír en nuestros días, no sólo en el medio rural sino incluso en la ciudad, expresiones como ésta:

De tal palo, tal astilla,

cuya correspondencia francesa es

Tel père, tel fils.

Sin embargo, no nos percatamos de que enunciados como éstos u otros con la misma significación se pronunciaban en tiempos muy lejanos. Concretamente en el mundo griego, sin descartar antecedentes más remotos, hemos localizado paremias semánticamente iguales. Así tenemos:

Οἴαπερ ἡ δέσποινα, τοῖα καὶ κύνων. (1)

Κακοῦ κόρακος κακὸν ὄν. (2).

Las letras latinas nos ofrecen también paremias coincidentes:

Nidus testatur ibi qualis avis dominatur.

*Mali corvi malum ovum*³

Y el mismo Petronio, retratista de las costumbres decadentes en Roma⁴, nos obsequia con

*Qualis dominus, talis et servus*⁵.

¹ «Cual la dueña, también la perra», Diogenianus, *Vindob.*, 3.51, citado por A. Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Hoepli, Milán, 1981, núm. 966.

² «De mal cuervo, mal huevo», Zenobius, *Paroemigraphia graeca* (Leutsch), IV, 82, citado por A. Arthaber, *Dizionario comparato...*, op. cit., núm. 326.

³ Cfr. A. Arthaber, ib., núms. 1.380 y 326, respectivamente.

⁴ Cfr. A. Gaudemann, *Historia de la literatura latina*, Labor, 1942, págs. 241-244.

⁵ Petronius Arbiter, *Satyricon*, 58, citado por A. Arthaber, *Dizionario comparato...*, op. cit., núm. 966.

En los visidogos, y sobre todo en los árabes con su abundante producción literaria rica en paremias, seguramente se encontrarán algunos enunciados sentenciosos con el mismo contenido y características parecidas a los que hemos citado. Pero, nosotros hasta ahora no los hemos hallado.

En la Edad Media hay una gran floración de paremias, como indica L. Gautier:

«Dans nos dernières chansons de geste, le proverbe fleurit à plaisir, et l'on ne peut vraiment reprocher à cette floraison que d'être un peu trop abondante. Trop de fleurs»⁶.

De todos estos proverbios y locuciones sentenciosas que se dan en la épica medieval, sólo vamos a citar estas dos paremias que están en la línea semántica que venimos estudiando:

*Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!*⁷.
*Deus, quel baron, s'oüst chrestientet!*⁸.

y que constituirán el núcleo de este artículo.

En las colecciones paremiográficas renacentistas nuevamente hallamos paremias cuya idea clave es semejante a las unidades citadas. Ocurre algo parecido a lo que señala Francisco Rico con respecto a la «palabra poética», en la que «afloran todos los avatares que en multitud de transmigraciones ha conocido el alma del lenguaje»⁹. Pedro Vallés y Hernán Núñez incluyen en sus repertorios el refrán

De mal cuervo, nunca buen huevo¹⁰.

En el siglo XVII, César Oudín y más tarde Jerónimo Caro y Cejudo recogen una paremia parecida:

*De mal cuervo, mal huevo*¹¹.

⁶ *Épopées françaises*, t. II, pág. 470, citado por François Suard, «La fonction des proverbes dans les chansons de geste des XIV^e et XV^e siècles», en *Richesse du proverbe*, Universidad de Lille III, 1984, t. II, pág. 131.

⁷ Verso 20 del *Cantar del Cid*, según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal con la prosificación moderna del cantar por Alfonso Reyes, prólogo de Martín de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, 1980 (5.^a ed.).

⁸ Verso 3.164 de la *Chanson de Roland* [según el ms. de Oxford], ed. de Martín de Riquer, El Festín de Esopo, Barcelona, 1983.

Con respecto a la paremia francesa, cabe añadir que aún más parecido con la paremia española tiene el verso núm. 3.659 de la refundición que de la *Chanson de Roland* ofrece el ms. de París (siglo XIII):

«Deus, quel vassal, s'eüst crestianté!»

Cfr. nota de Martín de Riquer en su ed. de la *Chanson de Roland*, pág. 303.

⁹ «De la tradición», *ABC*, 6 de junio de 1987, pág. 3.

¹⁰ P. Vallés, *Libro de refranes* [1549], reproducción facsímil de M. García Moreno, Imprenta Alemana, Madrid, 1917, pág. 49. H. Núñez, *Refranes o proverbios en romance* [1555], Madrid, 1804, citado por L. Martínez Kleiser, *Refranero General Ideológico Español*, Editorial Hernando, Madrid, 1978, núm. 53.181.

¹¹ C. Oudín, *Refranes o proverbios castellanos, traducidos en lengua francesa* [1605], viuda de Huberto Antonio Velpius, Bruselas, 1634, pág. 58. J. Caro y Cejudo, *Refranes y modos de hablar castellanos con latinos*, Julián Izquierdo, Madrid, 1675, citado por L. Martínez Kleiser, *Refranero...*, op. cit., núm. 53.182. Este refrán también lo registra, entre otros paremiógrafos, Francisco Rodríguez Marín, en *Más de 21.000 Refranes Castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1926, pág. 120.

Su correspondencia la ofrece el mismo César Oudin:

*D'un meschant corbeau, un mauvais oeuf*¹².

En la obra de Antoine Oudin aparece esta paremia tal como la conocemos hoy:

*De mauvais corbeau, mauvais oeuf*¹³.

César Oudin también proporciona otro enunciado que se incluye dentro de esta línea temática:

*Cual el amo, tal el perro*¹⁴.

y que corresponde al francés

*Tel maître, tel chien*¹⁵.

El maestro Gonzalo Correas registra otra variante semántica:

*Cual el amo, tal el criado*¹⁶.

que equivale en francés a

*Tel maître, tel valet*¹⁷.

Además de las paremias que hemos mencionado, podríamos aducir otras más modernas igualmente coincidentes en su idea clave, tales como:

Tal el pájaro, tal el nido.

De tal establo, tal caballo.

Según es el pastor, son las ovejas.

Cual el ama, tal anda la criada.

Cual el cuervo, tal su huevo.

*Ruín señor cria ruín servidor*¹⁸.

Tel oiseau, tel nid.

Les bons maîtres font les bons valets.

¹² *Refranes o proverbios castellanos...*, op. cit., pág. 58.

¹³ *Curiosités françaises*, Paris, 1640, citado por François Suzzoni, en «Proverbes de langue française», *Dictionnaire de Proverbes et Dictons*, Le Robert, Paris, 1980, núm. 195.

¹⁴ *Refranes o proverbios castellanos...*, op. cit., pág. 179.

¹⁵ W. Gottschalk, *Die bildhaften Sprichwörter der Romanen*, Heidelberg, 1935, vol. I, 85.

¹⁶ *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, editado por la Real Academia Española, Madrid, 1906. En la edición de Louis Combet (Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, Burdeos, 1967) se respeta el criterio fonético que sigue Correas para realizar su recopilación y en esta edición el refrán aparece de esta forma:

«Kual el amo, tal el criado.»

¹⁷ Cfr. A. Arthaber, *Dizionario comparato...*, op. cit., núm. 966; J. Cantera Ortiz de Urbina y E. de Vicente Aguado, *Selección de refranes y sentencias*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1983-1984, t. I, núm. 1.339.

¹⁸ Las tres primeras paremias las cita F. Rodríguez Marín, *Más de 21.000 refranes...*, op. cit., en las páginas 477, 127 y 450, respectivamente. «Cual el ama, tal anda la criada», la mencionan J. Cantera y E. de Vicente, *Selección de refranes...*, op. cit., t. I, núm. 1.339. Cual el cuervo, tal su huevo» la registra A. Arthaber, *Dizionario comparato...*, op. cit., núm. 326; J. G. Campos y A. Barella, *Diccionario de refranes*, prólogo de Rafael Lapesa, Real Academia Española, 1975, núm. 1.005, y la Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, ed. XVIII, Madrid, 1956. «Ruín señor cria ruín servidor» aparece en A. Arthaber, *Dizionario comparato...*, op. cit., núm. 966.

*En grand torrent / Gran poisson se prend.
En telle rivière, tel poisson*¹⁹.

Con la paremia pasa algo semejante a lo que dice Octavio Paz sobre la verdadera literatura:

«El tejido de la verdadera literatura son los sentimientos y los sucesos cotidianos, el mundo relativo de cada día; sólo a través de lo cotidiano y lo relativo podemos entrever lo perdurable»²⁰.

Al fin y al cabo, aunque la Paremiología literariamente no es ni siquiera un género menor, sí tiene presentes sus unidades en todas las producciones literarias, desde las más excelsas hasta las más modestas. Están incrustadas en todas ellas como piedras engarzadas en un tejido primoroso, según el bello símil empleado por Erasmo:

«Si scite et in loco intertextantur adagia, futurum est ut sermo totus et antiquitatis ceu stellulis quibusdam luceat, et figurarum arrideat coloribus, et sententiarum niteat gemmulis et festivitatis cupediis blandiatur: denique novitate excitet, brevitate delectet, autoritate persuadeat»²¹.

La esencia de las paremias está en su contenido sentencioso, válido para las múltiples situaciones de la vida humana que se vienen repitiendo sin tener en cuenta ni el espacio ni el tiempo. Aquí creemos que está la clave de la versatilidad de las paremias, las cuales se adaptan a situaciones formalmente diferentes, pero inmutables en el fondo. La paremia ha pasado a través de generaciones y de pueblos llevada por la tradición oral o incrustada en todo tipo de textos; aparece y desaparece con algunos cambios formales para adaptarse mejor a los géneros literarios imperantes en cada momento. De ahí que Rodegem escriba lo siguiente:

«Si la parémie obéit à des lois, qui fondent la création et la rhétorique des énoncés gnomiques, si les mêmes phénomènes peuvent s'observer dans des langues et des cultures éloignées les unes des autres, on pourra à juste titre parler d'universaux parémiologiques»²².

Un caso elocuente de lo que afirma Rodegem está en la similitud ideológica con las citas anteriores de dos paremias que se hallan en el *Cantar del Cid* y en la *Chanson de Roland*, respectivamente:

*Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore! (v. 20).
Deus, quel vassal, s'eüst crestianté! (v. 3659, ms. de París).*

¹⁹ Las referencias bibliográficas de las paremias francesas son las siguientes: «Tel oiseau, tel nid». W. Gottschalk, *Die bildhaften...*, op. cit., vol. I, 211; Ch. Rozan, *Les animaux dans les proverbes*, Ducrop, París, 1902, vol. I; F. Suzzoni, «Proverbes de langue française», *Dictionnaire de Proverbes...*, op. cit., núm. 829; A. Arthaber, *Dizionario comparato...*, op. cit., núm. 1.380. «Les bons maîtres font les bons valets», J. Cantera y E. de Vicente, *Selección...*, op. cit., t. I, núm. 761. «En grand torrent...», y «En telle rivière...», W. Gottschalk, *Die bildhaften...*, op. cit., vol. II, 250, y vol. I, 252, respectivamente.

²⁰ «Al paso (1)», *ABC*, 14 de junio de 1987, pág. 3.

²¹ *Adagiorum Collectanea* [1500], ed. en *Opera Omnia*, Bâle, 1540, págs. 8-9, citado por Juan de Mal Lara, *Filosofía Vulgar* (1568), ed. Antonio Vilanova, Barcelona, 1958-1959, t. I, pág. 91, y citado por L. Combet, *Recherches sur le «Refranero» Castillan*, Les Belles Lettres, París, 1971, pág. 12.

²² F. Rodegem, «La parole proverbiale», en *Richesse du proverbe*, op. cit., vol. II, pág. 128.

y que pueden servirnos para realizar un estudio comparado y para analizar los aspectos siguientes:

- La naturaleza y la estructura de las paremias.
- La inserción y la función de la paremia en el discurso.
- La paremia como testimonio sociológico ²³.



Dada la gran confusión terminológica existente entre las unidades que configuran el universo paremiológico, uno de los primeros problemas que debe intentar resolver todo el que investiga en este campo es la búsqueda de un vocablo que sirva para denominar el conjunto de las fórmulas sapienciales y, posteriormente, para establecer distinciones entre unas y otras ²⁴.

Con el fin de llegar a una aproximación conceptual de tales unidades y de su archilexema, seguimos la trayectoria que comienza con Aristóteles, continúa con Erasmo y reaparece en el siglo XX, principalmente con Rodegem, y proponemos que para la clarificación y diferenciación de los abundantes conceptos que componen el mundo paremiológico se aplique *paremia* a todos ellos, en castellano, y *parémie*, en francés. La paremia, a nuestro juicio, sería aquella unidad lingüística memorizada en competencia que se caracteriza por los rasgos siguientes:

- Brevedad.
- Carácter sentencioso.
- Antigüedad.
- Unidad cerrada.
- Veracidad.
- Engastamiento.

Todos estos rasgos aparecen en los enunciados

Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!
Deus, quel vassal, s'eüst crestianté!

Podemos afirmar, por tanto, que son paremias propiamente dichas ²⁵. A continuación, debemos averiguar qué tipo de paremias son. Además de las características comunes a las paremias, ambas unidades destacan por ser cultas y célebres: tienen su origen en un hecho famoso (las hazañas del Cid y las de Roland, respectivamente) y

²³ Cfr. C. Buridant, prólogo a *Richesse du proverbe*, ib., pág. X.

²⁴ Véase el desarrollo de este problema en el tomo II de nuestra Tesis Doctoral (inédita), defendida el 11 de mayo de 1987, en la Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid.

²⁵ Véase, también en el tomo II de nuestra Tesis, el problema de la clasificación de las paremias y la clasificación que proponemos nosotros. Agrupamos las unidades que se incluyen en el universo paremiológico o que se relacionan con él en los grupos siguientes: I. Paremias propiamente dichas. II. Paremias científicas. III. Paremias en desuso, arcaicas o dialectales y de uso muy restringido. IV. Quasi-paremias. V. Unidades lingüísticas que tienen algunos rasgos paremiológicos. VI. Ciertas unidades, que se hallan fuera del universo paremiológico, pero que a veces pueden participar de algún rasgo paremiológico.

están registradas en textos de gran relevancia. Todos estos rasgos nos llevan a la conclusión de que son apotegmas ²⁶.

En lo que atañe a la estructura de estas paremias, vamos a analizarla tanto en su forma como en su contenido y a cotejarla con la que poseen los enunciados citados.

Desde el punto de vista sintáctico, estos apotegmas están compuestos por dos miembros:

Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señor!
1 2

Deus, quel vassal, s'eüst crestianté!
1 2

Estos miembros tienden a la condensación simétrica, especialmente mediante la supresión de elementos gramaticales (como el verbo de la primera oración), la presencia del ritmo, el empleo de repeticiones léxicas (*buen... buen*) y la colocación al final de cada miembro de los sustantivos ²⁷.

El ritmo es un elemento esencial en la mayoría de las paremias, pues las destaca del lenguaje corriente y contribuye a la memorización y perduración de la paremia ²⁸. En estos dos apotegmas resulta fácil distinguir la estructura rítmica, dado que se atienen a las leyes métricas que rigen los cantares de gesta en los que están engastados. Los dos hemistiquios o cláusulas rimadas que componen cada apotegma acentúan aún más la estructura binaria que se da en el plano gramatical.

Estamos ante una estructura binaria rítmica y gramatical, como la que presentan otras paremias mencionadas en este artículo. Por ejemplo:

Cual el dueño, tal el perro;
Cual el amo, tal el criado;

Tel maître, tel chien;
Tel maître, tel valet;

en ellas se aprecia que la condensación simétrica ha llegado a sus últimas consecuencias. Estas paremias se distinguen de los dos apotegmas por tener una sintaxis mucho menos compleja y una simetría absoluta.

Estas paremias tienden a ajustarse a un esquema sintáctico común, formado por dos sintagmas nominales o un sintagma preposicional más un sintagma nominal unidos por una repetición léxica: *Tel... tel; Cual... tal; Tal... tal; De tal... tal* ²⁹.

Semánticamente, todas estas paremias aluden a la influencia de lo superior sobre

²⁶ Definimos el apotegma como la «paremia célebre, culta... por proceder de un personaje ilustre o por tener su origen en un hecho famoso...», con frecuencia aguda y a veces jocosa», y el «apophtegme», lo consideramos la «paremia francesa culta que debe su celebridad a ser hija de un personaje conocido y que a veces participa de cierta jocosidad. El 'apophtegme' carece de la agudeza del apotegma». Cfr. t. II de nuestra Tesis Doctoral, pág. 823. Consultense también las páginas 745-762, en las que estudiamos la problemática y los rasgos distintivos de estas paremias.

²⁷ La ley de la condensación simétrica es, según Rodegem, una de las tres leyes que distinguen al género sentencioso. Cfr. F. Rodegem, «La parole proverbiale», en *Richesse du proverbe*, op. cit., pág. 128.

²⁸ Sobre la presencia y relevancia del ritmo en las paremias véase el tomo II de nuestra Tesis, op. cit.,

²⁹ Cfr. F. Lázaro Carreter, *Estudios de lingüística*, Editorial Crítica, Barcelona, 1981, págs. 215 y ss.

$$A \Rightarrow B$$
$$B \Leftarrow A$$

B A

B A

³⁰ Para analizar la estructura semántica de estas paremias nos hemos inspirado en las teorías de Grigorij L'vovic Permyakov, María de los Desamparados Brisa Ferrandiz, Claude Buridant y Catherine Bloc-Durauffoy. Cfr. G. L. Permyakov, *Ot pogovorki do skazki Czametki po obsej teorii Klise*, Moscú, 1970; C. Bloc-Durauffoy, *Etude sémio-linguistique des proverbes italiens*, Tesis Doctoral, Universidad de París X-Nanterre, 1980, y también de la misma autora el artículo «Traitement de la logique des rôles narratifs dans les proverbes italiens», en *Richesse du proverbe*, op. cit., vol. II, págs. 37-49; M. D. Brisa Ferrandiz, *Structuration du proverbe espagnol*, Tesis Doctoral, Universidad de París-Sorbonne, 1978; C. Buridant, «Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-Partis», en *Revue des Sciences Humaines*, XLI, 163, pág. 397.

De esta fórmula se desprende que la existencia del vasallo depende totalmente de la del señor, puesto que si no hay señor

$$A(x, \bar{x}) = O$$

entonces

$$B(x, \bar{x}) = k \quad O = O$$

o sea, no hay vasallo. Asimismo, si el señor es bueno $x \neq 0$, $\bar{x} = 0$:

$$B(x) = k \quad A(x)$$

*
* *
*

Para comprender toda la significación de una paremia no debemos olvidar «la relación de dependencia respecto al discurso en el que se incluye»³¹, por lo que tenemos que analizar estos apotegmas, no como enunciados aislados, sino como microtextos insertados en un macrotexto y localizados en una época determinada. Por tanto, hay que atender también al contexto y a la situación extralingüística y, dada la mutua interdependencia de los aspectos literarios y sociológico, vamos a estudiar estas cuestiones de una manera conjunta.

El apotegma español se encuentra al principio de la primera parte del poema, en lo que Menéndez Pidal denomina «Cantar del destierro»³². El Cid entra en Burgos y sus habitantes salen a verlo exclamando esta «razón», la cual rompe con el discurso narrativo en el que se engasta. Esta ruptura con el resto del texto se lleva a cabo mediante dos procedimientos habituales en el mundo paremiológico³³ y que pueden darse a la vez: un presentador formal del tipo «(como) dice el refrán» y un cambio de entonación.

Todo un verso introduce el apotegma en el *Cantar del Cid*:

«De las sus bocas todos dizían una razón» (v. 19).

El empleo del verbo *decir* otorga a la paremia un carácter oral que la hace sobresalir por encima de los demás versos.

El verso que sirve de introducción al enunciado sentencioso impone un cambio en la tonalidad del poema, un cambio que se acentúa no sólo por el empleo del estilo directo, sino también por la presencia de la modalidad exclamativa en el apotegma.

Estos dos procedimientos, «ce double décalage, en instaurant une rupture

³¹ P. Peira, «Notas sobre la lengua de los refranes», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Editorial Castalia, Madrid, 1988, t. I.

³² Cfr. R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, 1954-1956.

³³ Como señalan muchos investigadores, entre otros: F. Rodegem, «La parole proverbiale», en *Richesse du proverbe*, op. cit., pág. 122; C. Buridant, «Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-Partis», en *Revue des Sciences Humaines*, op. cit., págs. 391-395, 397 y ss.; J. y B. Cerquiglini, «L'écriture proverbiale», en *Revue des Sciences Humaines*, ib., págs. 361-366; F. Lázaro Carreter, *Estudios de Lingüística*, op. cit., págs. 220 y ss.

contextuelle»³⁴, sirven para atraer la atención del público sobre el cantar que están escuchando y sobre esta paremia en concreto; pues, como veremos, resume toda la historia del Cid.

Otro factor va a contribuir también a resaltar la paremia dentro del texto, nos estamos refiriendo a su posición al final de una serie poética, circunstancia que suele ser habitual en estos enunciados³⁵.

En cuanto al apotegma francés, está más bien al final de la *Chanson de Roland*, cuando el emperador Carlomagno se enfrenta en combate singular con el emir Baligán de Babilonia. Con respecto a la forma de inserción de la paremia en el interior del texto, observamos que se introduce al final de un período descriptivo y envuelta por la modalidad exclamativa; pero, a diferencia de la paremia española, lo hace sin presentación alguna, y el contraste con el texto es mucho mayor. Esta circunstancia no quiere decir que el autor de la *Chanson de Roland* desconozca el modo de introducción paremiológica empleado por el poeta español, pues en otro pasaje lo utiliza:

«Rollant reguardet, puis si li est curut
e dist un mot: 'Ne sui mie vencut!
Ja bon vasal n'en ert vit recreüt'»

(vv. 2086-2088)

En este fragmento, el autor se sirve de la fórmula *e dist un mot* para introducir un enunciado sentencioso. De nuevo, el empleo del verbo *decir* pone de manifiesto el carácter oral tanto de la paremia como del cantar de gesta.

En lugar de *razón*, encontramos aquí *mot*, que se presenta como sinónimo de *dit*, *proverbe* y que constituye el origen de una paremia española, *mote*. Gonzalo de Berceo emplea *mote* con el sentido de «sentencia breve»³⁶.

El uso que en la *Chanson de Roland* se hace de *mot* nos induce a pensar que probablemente estemos ante una de las documentaciones más antiguas de este vocablo con el significado de «dicho sentencioso», «paremia». Este hecho nos lleva también a atrevernos a proponer otras traducciones de *mot* y de *razón* más acertadas, a nuestro juicio, que las que hemos visto en los libros consultados³⁷.

En la traducción del poema francés leemos lo siguiente:

«[Turpin de Reims] contempla a Roldán, corre luego hacia él y le dice *estas palabras*:
"¿No estoy vencido! Un buen vasallo no se arredrará mientras viva"»³⁸.

Consideramos que *estas palabras* poseen un sentido más amplio que el que propiamente tiene *mot* en estos versos. *Mot* se refiere a algo más concreto y cercano, por lo que propondríamos esta otra traducción:

«[Turpin de Reims] contempla a Roldán, corre luego hacia él y le dice este dicho:
"¿No estoy vencido! Nunca un buen vasallo se arredrará mientras viva"»

³⁴ F. Rodegem, «La parole proverbiale», en *Richesse du proverbe*, op. cit., pág. 122.

³⁵ Cfr. F. Suard, «La fonction des proverbes...», en *Richesse du proverbe*, op. cit., págs. 135-136.

³⁶ J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980, s. v. «mote».

³⁷ Quiero agradecer el asesoramiento, en la interpretación de estas traducciones, de Valentín García Yebra.

³⁸ *Chanson de Roland*, op. cit., pág. 221.

Hemos sustituido también el adverbio de negación *no* por *nunca* porque creemos que sería la correspondencia más exacta de *Ja...nen*.

Si pasamos, a continuación, a la versión moderna de los versos 19 y 20 del poema castellano, leemos:

«De todas las bocas sale *el mismo lamento*:
¡Oh Dios, qué buen vasallo si tuviese buen señor!»³⁹.

Estimamos que el empleo de *el mismo lamento* por *una razón* se aleja bastante de la verdadera significación de este término. *Lamento* tiene un sentido más amplio que se deduce del contexto y *razón* alude a lo directo, a lo inmediato. Este vocablo pasa al castellano procedente del latín por vía culta hacia 1140 con el sentido de «razonamiento» y una de las primeras documentaciones es precisamente el *Cantar del Cid*⁴⁰. En la actualidad, la Real Academia Española opina que una de las acepciones de *razón* es la de ser «argumento o demostración que se aduce en apoyo de alguna cosa»⁴¹. En efecto, el pueblo utiliza este argumento, este dicho en favor del Cid y en contra del rey. Así, nuestra traducción sería la siguiente:

«De todas las bocas salía este dicho.»

De esta manera, *razón* pasaría a formar parte de la larga lista de términos usados en la Edad Media como sinónimos de refrán⁴².

*
* *
*

Una vez que hemos analizado cómo se insertan estos apotegmas en sus textos respectivos, veamos ahora qué función cumplen.

Hemos señalado que los procedimientos de inserción empleados pretenden llamar la atención del público. Las paremias cumplen, por tanto, una función conativa. Sin embargo, tratan además de actualizar los sucesos que narra el poema. Al menos, así sucede con el *Cantar del Cid*, tal como apunta Américo Castro:

«Lo mismo que 'amanecer' y 'anocheecer' llegan a convertirse en fenómenos incorporados a la experiencia del que habla, así también el tema épico se actualiza en la vida inmediata del artista y de sus oyentes:

¡Dios, qué buen vasallo! ¡si oviese buen señore!

El Cid es, entonces, no sólo la figura ideal que cabalga sobre estos versos, sino además la persona que quizá conoció el juglar, y sin duda alguna conocieron muchos de los oyentes [...] era un personaje y a la vez una persona al alcance de la experiencia de los oyentes»⁴³.

³⁹ *Cantar del Cid*, op. cit., pág. 45.

⁴⁰ J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico*..., op. cit., s. v. «razón».

⁴¹ *Diccionario de la Lengua Española*, ed. XX, Madrid, 1984, s. v. «razón».

⁴² En nuestra Tesis, hemos relacionado otros dieciséis sinónimos de refrán con sus variantes formales, empleados en la Edad Media, cfr. págs. 827-828.

⁴³ *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, 1963, pág. 46.

El apotegma francés, por el contrario, se coloca en un plano más elevado y se distancia del carácter humano y realista del apotegma español, pues el francés no se refiere a la vida de un caballero, sino a la ineludible necesidad de la religión cristiana.

Puede que esta idealización por parte del poema francés y el realismo del cantar español tengan su origen en la forma que tienen ambas obras de plasmar los hechos históricos. La *Chanson de Roland* lo hace de una manera «novelizada» y el *Cantar del Cid*, de una manera más realista. Esta circunstancia se debe en gran parte al tiempo transcurrido entre la historia propiamente dicha y las producciones literarias: la obra francesa nace unos trescientos años después del suceso histórico que relata y el cantar español, por el contrario, sólo a unos cincuenta, con lo que sigue con bastante exactitud la realidad histórica y constituye un «caso aberrante» dentro del «panorama de la epopeya universal», como asegura Martín de Riquer⁴⁴.

Además de los procedimientos de inserción, otros factores pueden ayudarnos a averiguar la función que cumplen estas dos paremias, como su posición dentro del texto. Ambos enunciados ocupan posiciones clave en sus obras respectivas: el español, al principio, y el francés, hacia el final.

El apotegma español está en un momento importante de la obra: la presentación del protagonista. El héroe no aparece rodeado por los triunfos de sus hazañas, sino inmerso en la desgracia, desterrado injustamente, alejándose de sus posesiones y seres queridos. El apotegma transmite un sentimiento popular: la admiración del vulgo hacia este desdichado y noble caballero, de quien la fuente de sus desgracias es la carencia de un buen señor señor. Como señalamos antes, se trata de un argumento en favor del Cid.

En la *Chanson de Roland*, el apotegma sirve de bisagra entre un periodo descriptivo y otro narrativo, al tiempo que elogia la belleza y valentía del emir sarraceno Baligán, a quien el hecho de no ser cristiano le impide ser vasallo, un magnífico vasallo. Son dos ideas que se contraponen y cuya relación hemos explicado más arriba.

Las dos paremias ofrecen una evidencia que puede servir para apoyar una opinión, como en el caso del apotegma español, o servir de conclusión o juicio global, tal es el caso del francés. Estas funciones las explica Buridant de forma muy acertada:

«Il [le proverbe] occupe d'une valeur à la fois persuasive et ornementaire, soit à l'initiale, comme *ratio* du commentaire ou de l'exemple qui lui succède, soit à la finale, comme élément conclusif synthétisant, où il a un effet de globalisation thématique»⁴⁵.

Estas dos paremias nos introducen de lleno en la línea argumental de los cantares de gesta que las contienen y en muy pocas palabras resumen la temática de estas obras. El apotegma español nos explica sucintamente la historia del Cid, se centra en el vínculo de vasallaje que existe entre el Cid como vasallo y el rey Alfonso como señor y alude a la enemistad entre el Cid y el rey. Al estudiar la estructura de esta paremia, indicamos que se alteraba el orden lógico y el vasallo (B) se antepone al señor (A), con lo que aquél ocupa un lugar sobresaliente, se le concede más

⁴⁴ Prólogo a la *Chanson de Roland*, op. cit., pág. 19.

⁴⁵ Prólogo a *Richesse du proverbe*, op. cit., vol. II, pág. 3.

importancia que al señor. El porqué de este cambio resulta fácil de comprender, ahora que atendemos al significado del apotegma dentro del poema. El vasallo es el protagonista de la historia y se presenta como un caballero rodeado de desgracias y miserias por el destierro injusto que le ha impuesto su señor el rey don Alfonso. Pese a esta circunstancia, el Cid sigue sirviéndole lealmente y espera que su señor lo llame de nuevo a su lado, con lo que se cumpliría la condición expresada en el apotegma. Así, la paremia, situada estratégicamente en el texto, resalta las cualidades del Cid y consigue la adhesión del público hacia este personaje. Precisamente, «l'adhésion du destinataire» es, según Rodegem, el efecto que trata de conseguir el mensaje sentencioso y lo hace a través de la forma y del contenido⁴⁶. Este apotegma también anuncia, en cierto modo, un posible final a esta parte del cantar: el restablecimiento de la relación de implicación entre A y B.

El apotegma francés aborda otro aspecto primordial del mundo caballeresco: la religión cristiana. Baligán posee condiciones para ser un buen vasallo, pero le falta una esencial que ya indica la estructura gramatical y lógico-semiótica de la paremia: ser cristiano. Estamos ante la oposición pagania/cristiandad, que constituye uno de los principales núcleos temáticos de la *Chanson de Roland*: la exaltación y defensa del cristianismo. Todo el cantar gira en torno a este ideal, la defensa de la fe cristiana y la consiguiente lucha contra el pagano. Tal es el ideal de la caballería. La tierra aparece como un extenso campo de batalla en el que se enfrentan paganos y cristianos. A los héroes épicos les corresponde velar por la religión cristiana y lograr que triunfe. Mediante este apostolado guerrero, ellos gozan de una vida terrestre más hermosa y alcanzan la vida eterna.

A través de estas fórmulas lapidarias vamos descubriendo algunas de las características propias de los cantares de gesta y de la sociedad francesa y española. Empleando las palabras de Suard, son «une vérité exemplaire, de type étiologique, destinée à fonder, de manière hyperbolique, que les valeurs qui régissent la société: le système féodal, avec les obligations réciproques du seigneur et du vassal, la mentalité religieuse, avec l'exclusion des infidèles»⁴⁷.

Hasta aquí estas dos paremias han servido para conocer a través de ellas la naturaleza y estructura de las fórmulas sapienciales, sus procedimientos de inserción en el texto, algunas de las funciones que pueden cumplir en el discurso, su valor sociológico y algunos rasgos distintivos de las obras en las que se engastan.

*
* *
*

De este artículo podríamos sacar, entre otras, las conclusiones siguientes: la existencia de *universales paremiológicos* y la existencia de unas paremias que se adaptan a la forma y al contenido del género épico. Con la primera conclusión corroboramos la teoría que al respecto defiende Rodegem y con la segunda abrimos el camino a una nueva clasificación basada, no en criterios gramaticales ni semánticos⁴⁸, sino en los textos a los que se adscriben las paremias.

⁴⁶ «La parole proverbiale», en *Richesse du proverbe*, ib., pág. 125.

⁴⁷ «La fonction des proverbes...», en *Richesse du proverbe*, ib., vol. I, pág. 141.

⁴⁸ En nuestra Tesis aludimos, entre otras clasificaciones que siguen estos criterios, a la de J.

A lo largo de este estudio hemos comprobado que, desde el mundo grecolatino hasta nuestros días, un nutrido número de paremias, diferentes entre sí por su ropaje formal, coinciden por contener la misma idea clave, idea que descubrimos también en otras lenguas. Así tenemos:

— en alemán:

*Wie der Vogel, so das Ei.
Wie der Herr, so der Knecht.
Kleine Vöglein, Lkeine Nestlein.
Wie der Vater, so der Sohn.*

— en inglés:

*Like crow, like egg.
Like master, like man.
A little bird wants but a little nest.
Like father, like son.*

en italiano:

*Il mal corvo fa mal uovo.
Tal padrone, tal servitore.
Quale l'uccello, tale il nido*⁴⁹.

Una diferencia, sin embargo, se aprecia entre todas estas paremias y los dos apotegmas que hemos analizado. Estos dos enunciados épicos poseen una estructura formal más compleja y elevada, pues han nacido en un texto épico y generalmente los cantares de gesta rechazan las paremias «vulgares», como observa el hispanista Louis Combet en su estudio sobre los orígenes y evolución de los refranes castellanos:

«Ce qui est sûr, c'est que les premiers textes littéraires castillans apportent la certitude de l'existence d'un *refranero* vernaculaire. *Refranero* qui devait être déjà considérable. Il ne faut pas en effet tirer des conclusions trop hâtives de la rareté des *refranes* dans la littérature épique primitive et dans la lyrique religieuse médiévale castillane. L'une et l'autre excluaient les proverbes — l'épopée, d'inspiration aristocratique (à exception du *Cantar de mio Cid*), tendait comme son modèle français, à refuser le proverbe vulgaire jugé trop plébéen (comme continuera à ignorer le *romancero*, héritier du *cantar* épique); la lyrique religieuse, fille timide d'une poésie écrite depuis des siècles en latin, répudiait également le *refrán* pour son incompatibilité avec le sacré (du moins tel que le concevait la hiérarchie ecclésiastique)⁵⁰.

En efecto, es patente la ausencia de refranes en estas primeras manifestaciones del género épico, pero esto no pudo llevarnos a la conclusión de que no existen otras paremias en estas obras, como parece desprenderse de estas palabras de Suard sobre la *Chanson de Roland* cuando afirma que «si nous nous tournons vers le *Roland*, l'absence de l'expression proverbiale est nette»⁵¹. Puede que con *expression prover-*

Gella Iturriaga, «Datos para una teoría de los dichos», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIII, 1977, págs. 119-128. La clasificación que nosotros hemos propuesto en la Tesis también se basa en estos criterios.

⁴⁹ A. Arthaber, *Dizionario comparato...*, op. cit., núms. 132, 326, 380 y 966.

⁵⁰ *Recherches sur le «Refranero» Castillan*, op. cit., pág. 64.

⁵¹ Las tres citas de F. Suard corresponden al artículo «La fonction des proverbes...», en *Richesse du proverbe*, op. cit., vol. I, pág. 138.

biale se refiera solamente a *proverbes*, aunque no es muy evidente. Más bien parece que Suard participa, como muchos investigadores, de la confusión terminológica que existe entre los enunciados que integran el universo paremiológico; pues, por una parte emplea indistintamente *locutions proverbiales*, *expressions proverbiales*, *proverbes* y *parémies*, y, por otra, señala la existencia, en este cantar de *formules normatives*, *maximes*:

«[Encontramos] formules normatives, destinées à dicter un comportement, lors des scènes de conseil. Ainsi [...]:

Cunseill d'orguill n'est dreiz que a plus munt;
Laissun les fols, as sages nun tenuns! (228-229);

[...] Mais sives hom, il deit faire message:
Si li reis voelt, prez sui por vus le face! (294-295);

[...] Mal seit del coer ki el piz se cuardet!
Nus remeindrun en estal en la place. (1107-1108).»

Suard, a continuación, explica la estructura de estas *formules normatives*:

«Chacun des trois exemples est bâti de la même façon: d'un côté une formule bien frappée, dont la césure épique articule à merveille les deux parties, éventuellement en les opposant, de l'autre l'appel à une action précise qui en est la conséquence logique. Le discours de sagesse est ici très précisément normatif, puisque son champ d'application est immédiatement délimité à l'immédiat du texte: la maxime débouche sur un *nous* ou un *je*.»

Esta estructura nos resulta familiar, aunque la condensación simétrica no ha incidido en la supresión de elementos gramaticales, como hemos observado en el apotegma engastado en este mismo cantar y en el apotegma español. No obstante, las paremias que cita Suard aluden a la cobardía, la lealtad al rey y la sensatez, elementos temáticos habituales del género épico; están impregnadas del espíritu caballeresco que domina las obras en las que están engastadas. Se podría asegurar que se da una simbiosis entre el discurso guerrero y las fórmulas sapienciales. ¿Estando ante unas paremias exclusivas de este género literario? Creemos que además de las paremias que aparecen indistintamente en todo tipo de textos o en una gran mayoría de documentos, hay ciertas paremias que sólo viven en obras determinadas, con las que se identifican estilística y semánticamente. Podríamos afirmar que existen unas paremias propias del género épico, a cuyas características se adaptan perfectamente. Podríamos denominarlas «paremias heroicas» y estarían emparentadas con los mote, emblemas y divisas caballerescas. Esta afirmación da pie a futuras investigaciones: ¿existen «paremias líricas»? ¿y «paremias dramáticas»?

Aspectos teóricos en la obra de Giovanni Pascoli

AURORA CONDE MUÑOZ

En el ámbito de la crítica literaria italiana, sobre todo de éste y del pasado siglo, un exceso de valoraciones parciales han impregnado los escritos más importantes preocupados fundamentalmente en defender a sus escritores «mayores» contra viento y marea. Una crítica literaria excesiva en sus valoraciones de carácter local ha fallado en dar a la literatura italiana, y especialmente a autores que hubieran podido soportar perfectamente otra consideración, un enfoque y un corte crítico que ahondara no tanto en lo que es peculiarmente italiano, cuanto en lo que podría injertarse en una corriente general de creación. Muchos autores italianos de este siglo son perfectamente analizables desde una perspectiva que es más europea que italiana y, en nuestra opinión, ganarían definitivamente si la valoración rompiera los límites de las fronteras culturales que la particularidad de una nación marca.

En el caso de Giovanni Pascoli, el autor ha sido sin duda un hito en los estudios y análisis críticos, tanto por el hecho de haber sido siempre considerado un autor «mayor», cuanto por la inquietante estructura de su obra, abierta hasta extremos impensables en sus posibles interpretaciones.

Sobre él ha sido en parte definitiva la consideración crítica de Pier Paolo Pasolini, el auténtico descubridor de la modernidad pascoliana. Al poeta lánguido, *decadente*, populista de las primeras aproximaciones —entre la que destaca la dura de Croce—, Pasolini opuso el Pascoli recuperador y revolucionario de la lengua, que por primera vez rebajó y alteró las funciones, significados, usos de ésta para actuar una contaminación entre poesía y había que rompía el carácter eminentemente literario de las formas expresivas italianas.

Pascoli, en la visión pasoliniana, sintetiza en su obra lengua hablada y escrita, registro culto y popular, rompiendo el esquematismo formal y estilístico de la artificiosa poesía decimonónica y sobre todo marcando un paso incisivo y definitivo en la trayectoria de la poesía italiana del siglo. Aún así, tampoco Pasolini parece reconocer al autor un carácter y una importancia que, en nuestra opinión, estriban especialmente en los planteamientos teóricos de su obra; precisamente Pasolini acusa a Pascoli de una actuación en el fondo inconsciente de la fuerza contenida en sus innovaciones¹.

¹ Cfr. P. P. Pasolini, *Passione e Ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.

Éstas, por otra parte, son muchas y no sólo ni prioritariamente de carácter formal y lingüístico. No vamos a hacer en este contexto referencia pormenorizada a los deudores del arte pascoliano; al respecto nuestra idea sería en parte la de forzar la extensión de esta deuda hasta hacerla llegar al primer *hermetismo*, pasando naturalmente por el *crepuscularismo* y por autores difícilmente encasillables en escuelas, como es el caso de Saba o el más reciente de Zanzotto. En cuanto a práctica de la lengua escrita, a recursos estilísticos, a temática implícita, sin lugar a dudas el mundo lírico de Pascoli penetra los de otros autores hasta integrarse en la profundidad de sus fuentes, temas, usos.

Un listado de tales autores y tales puntos de contacto además de extraordinariamente aburrido, resultaría del todo inútil en el contexto actual, en el que estudios detallados han descubierto y analizado todos los temas a los que nos referimos. Es obvio que la placidez en el fondo tenso de la vida en el campo, el valor de la *mediocritas*, el mundo del afecto familiar, la devastación de la muerte, el traumatismo de una sociedad en crisis y sobre todo la recreación en función de mito de un área geográfica hecha parcela anímica son todos ellos temas dignificados por primera vez en la obra de Pascoli, que, con diversos enfoques y distintas formalizaciones, una buena parte de los poetas posteriores, el citado Pasolini incluido, recogen como posibilidad de trabajo y desarrollo.

No es a este Pascoli, reconocido maestro o profundo y revolucionario artesano de la lengua al que quisiéramos referirnos, cuanto más bien a un poeta cuya carga teórica y cuya intencionalidad comunicativa tienen en nuestra opinión la vigencia de su extraordinaria lucidez, pero, sobre todo, la de haber sabido desbordar los límites locales, nacionalistas, al ofrecer el planteamiento de un sistema estético que puede analizarse desde una perspectiva general y sobre todo moderna.

Es imposible, creemos, afirmar como punto de partida que Pascoli es un poeta *moderno* en la acepción común que a este término se podría dar. Sin querer llenarla de contenidos definitivos, es evidente que hablar de modernidad en un poeta supone realizar respecto de su obra un acto de análisis global y en el fondo arbitrario, a través del que se intentan reconocer los signos que por tácito y común acuerdo han delimitado, hasta el momento, la actualidad del siglo XX en su vertiente literaria.

Es «moderno» así el poeta al que reconocemos vínculos, resueltos en superaciones, de carácter estilístico y formal con el siglo XIX; lo es quien asume el carácter individualista, la crisis general del siglo, la conciencia, la relación con el contexto social y, sobre todo, quien integra la historia aunque sólo sea formalmente a través de una mimesis cristalizada en el lenguaje. Sobre todos los poetas «modernos» se proyecta el bagaje de las teorías que sustentan el siglo, pese a que éstas suelen estar alejadas de la literatura en un sentido estricto.

Frente a este tipo de poeta moderno, del que Pascoli no representa precisamente el prototipo, y sobre el que ejercemos formas de proyección cultural que tienden a querer identificar *nuestras* simpatías y tendencias con las de ellos, existe, creemos, un poeta o un literato cuya modernidad debe buscarse en la teorización racional de lo que luego será su práctica, esto es su obra.

Estos poetas, auténticos intelectuales, definen de modo indiscutible su obra y excluyen interpretaciones críticas exacerbadas, abriendo lo que en nuestra opinión es sustancial, es decir, posibles lecturas cuya funcionalidad y verosimilitud con el texto está ya marcada por la voz más válida al respecto, que es la del poeta mismo.

En nuestra opinión, la gran originalidad de Pascoli y su modernidad, no

casualmente descubierta *a posteriori*, reside precisamente en la vertebradísima cantidad de escritos teóricos, tanto críticos cuanto sencillamente explicativos². Su más conocida declaración de principios es en este sentido sin duda alguna *Il Fanciullino*, «saggio tanto conosciuto quanto poco inteso»³, cuya sustancia aparece hoy de gran vigencia y cuyas intencionalidades pueden tener dos lecturas, ambas teóricas y ambas extremadamente «modernas».

Por una parte, sin pretender arrojar nueva luz sobre algo ya sabido y dicho⁴, es evidente que el texto plantea una implícita polémica con Croce lo que, en ámbito estrictamente italiano, ya supone un rasgo de modernidad y de originalidad raras veces repetido desde una teoría que fuera, además, una práctica de creación. *Il Fanciullino*, de 1907, defiende una poesía que no es ni debe ser nunca la idealista, pura e incontaminada del sistema estético crociano. El concepto de pureza, ignorado en el texto, se anula definitivamente al afirmar Pascoli la necesidad de un producto lírico que no soporte definiciones ulteriores:

«E mi viene in mente che oltre codeste verità, diremo così, usuali, di cui io ti sono testimone, ci sia sotto il tuo dire una verità più riposta e meno comune, cui però la coscienza di tutti risponda con subito assenso. Quale? Questa: che la poesia, in quanto è poesia, la poesia senza aggettivo, ha una suprema utilità morale e sociale»⁵.

Esta poesía «sin adjetivos» a la que se concede utilidad moral y social implica, en nuestra opinión, un rasgo de ruptura sobre todo teórico raras veces concedido a la obra del autor.

La tendencia es, creemos, de una radical innovación, ya que lo que en sustancia pretende es fijar el significado inmanente, propio, incompatible de la poesía, es decir de la literatura, negando su dependencia de otros sistemas culturales, pero afirmando su valor y función autónomos, complementarios de otras disciplinas. La dignificación de la literatura en ese preciso sentido, es algo a lo que nuestro siglo, evidentemente, apunta. Su conquista se ha ido construyendo en nuestra opinión, a través de pasos teóricos que han ido cargando de carácter impropio el hecho literario. No pretendemos, lógicamente, y sobre todo no podríamos ni sabríamos, invalidar de un plumazo los intentos de sistematizar científicamente la literatura por medio de análisis que le son ajenos. Si en el caso de la lingüística esta afirmación es del todo discutible, en el caso de sociología, antropología, psicología es evidente que el acercamiento al texto sigue un camino indirecto que ha generado la mecánica conclusión de que el texto es un todo heterogéneo constituido por múltiples partes y que precisamente en la variedad y riqueza de éstas está el valor de aquél.

Así, al tener cada día mayores posibilidades de análisis textual, tenemos al mismo tiempo menores capacidades para definir, por exclusión y no por adscripción, lo que el texto es.

Llama en ese sentido la atención el que Pascoli crea y defiende una literatura *in*

² Hay numerosas versiones de la ópera omnia de Pascoli. Nosotros hemos usado y nos referimos en este trabajo a: G. Pascoli-Opere, en *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, vols. I y II a cargo de M. Perugi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.

³ *Ibidem*, pág. 1637.

⁴ Cfr. por ejemplo, además de la op. cit. de Pasolini, G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, introducción a G. Pascoli: *Poesie*, Milano, Garzanti, 1968.

⁵ G. Pascoli, *Opere*, cit., pág. 1657.

se, desvinculada de proyecciones metafísicas y capaz de ejercer una función moral y social entendidas como características propias y determinadas, como veremos, por la necesidad de una única referencia constante, la que remite a la realidad.

La esencialidad del acto estrictamente literario, se fija en Pascoli en su capacidad de generar un acto de comunicación⁶ y ésta se sostiene básicamente por la regla de la verdad, de la verosimilitud y la semejanza con la realidad:

«Or dunque inteso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, e in ciò che altri soglia spregiare, non di chi non la trova lì e deve fare sforzi per trovarla altrove»⁷.

La descripción de la realidad es, una vez más en el autor, entendida como algo que puede adquirir un valor literario propio, es decir, que puede liberarse del peso de presencias ajenas a lo que es el estricto campo de la literatura, lo que en Pascoli, como veremos, conlleva una utilización subordinante del lenguaje. Éste, por otra parte, apunta en su forma a una suspensión de la voluntad afirmativa: la literatura, la poesía (a diferencia de otras áreas culturales que con ésta comparten el sistema lingüístico en cuanto estructura formal), no debe ni afirmar, ni convencer, ni aleccionar, sino sencillamente describir un punto de vista subjetivo que tenga como meta final la pura comunicación entre sujetos.

«Perchè tu non devi lasciarti sedurre da una certa somiglianza che è, per esempio, tra il tuo linguaggio e quello degli oratori (...) gli oratori, ingrandiscono e impiccioliscono ciò che a loro piaccia e adoperano, quando a loro piace, una parola che dipinga invece di un'altra che indichi. (...) Tu no: tu dici sempre quello che vedi come lo vedi (...) tu vuoi che si veda meglio, essi vogliono che non si veda più. Il loro insomma è il linguaggio artifiziatto d'uomini scaltriti, che si propongono di rubare la volontà ad altri uomini (...) il tuo è il linguaggio nativo di fanciullo ingenuo, che tripudiando o lamentando *parli ad altri fanciulli*»⁸.

Esta idea de la lengua literaria como lengua de la comunicación ha sido, y sobre todo es, defendida al menos en Italia, frente a la lengua de información a la que el hablante hoy es sometido. Pascoli, sin embargo, no incide sobre la prioridad de la estructura lingüística, cuanto sobre la del carácter literario, que en él quiere encontrar una definición, que subordina la primera al segundo.

La importancia de este planteamiento teórico, habida cuenta de la fecha de realización, encuentra un eco en consideraciones muy alejadas de la realidad cultural de Pascoli, y sin embargo, esclarecedoras de su continuidad en la teoría general de la literatura. G. Lukács en su *Estética*, nos ofrece la siguiente consideración:

«La gran misión del arte es, en efecto, transformar en un mundo reflejado en el hombre y para lo humano específico todo el mundo (reconocido y conquistado por el hombre) de la objetividad en sí. Esta transformación es sobre todo drástica cuando el

⁶ No sólo, en este sentido, sus textos como se ha observado recientemente presentan una marcada estructura dialógica, sino que en *Il Fanciullino* se afirma: «Fanciullo dunque che non ragioni se non a modo tuo (...) tu puoi per altro, in ciò che ti riguarda più da presso, intendere la mia e dire la tua ragione.» G. Pascoli, *Opere*, cit., pág. 1652.

⁷ *Ibidem*, pág. 1658.

⁸ *Ibidem*, pág. 1651 *passim*.

medio mimético es el mismo: el lenguaje. Al sentar el arte de la palabra, la fecunda tensión entre la representación y el concepto como nuevo medio homogéneo del lenguaje poético se preservan los resultados del concepto (...) la objetividad de la realidad se transforma miméticamente sólo en la medida en la cual lo más esencial para la humanidad aparece presentado como esencia de la realidad misma. (...) La superación de la abstracción desantropomizadora con preservación simultánea de un reflejo auténtico de la realidad objetiva, constituye la esencia del lenguaje poético. La más lisa sencillez, la proximidad aparentemente máxima al lenguaje cotidiano, pueden ser poéticas si contienen como motor esa contradicción»⁹.

Es a raíz de una valoración estética de este calibre por lo que el planteamiento pascoliano, en nuestra opinión, ofrece su mayor vigencia. En él precisamente el lenguaje construido sobre la contradicción de una forma cotidiana y de unos contenidos que son reflejos de una realidad vivida y no por ello faltos de valor moral y social, representa el ser en sí de la literatura. Su teoría y manifiestamente su poesía entra en las categorías que Lukács define «poesía de pensamiento», en las que la realidad del contenido se intensifica en calidad respecto de la de la forma.

Pascoli al afirmar en *Il Fanciullino* que lo nuevo no se inventa, se descubre¹⁰, teoriza sobre la capacidad de mutación de una lengua (y más aún de su *parole*) que puede ir desde su significado universal, el más puro y el más determinante, a la particularidad de la variedad semántica que sólo la voluntad comunicativa y su posibilidad, garantizan.

El instrumento lingüístico, sin embargo, no hace más que ofrecerse como puente de la comunicación, pero sin asegurar su posibilidad, ya que ésta es una tarea específica de la literatura, en la que el lenguaje no es *el* medio de la estructura, sino *un* medio suficientemente extenso en posibilidades de comprensión, que mantiene con la realidad una forma de mimesis inmediata.

En línea con Lukács, la teoría pascoliana no excluye la posibilidad que otras formas artísticas usen de diversas vías para referirse a la misma realidad. La literatura, sin embargo, al tener como principal característica su esencia comunicativa, debe usar de una lengua cuya semántica de base esté firmemente anclada en una realidad que amplíe al mayor número posible la cantidad de hombres capaces de entenderla y descifrarla.

No estamos frente a una defensa del «realismo» literario, una vez más en un sentido moderno, sino frente a la de una literatura cuyo aspecto formal, mimético y verosímil garantiza la posibilidad de un contenido subjetivamente mimético, es decir, que aporta un dato más a la conformación de la realidad.

Pascoli así se pronuncia en favor de la autonomía del poeta no sólo respecto de una escuela¹¹, sino sobre todo respecto de su validez expresiva individual.

El subjetivismo planteado en su teoría no hace por eso del acto lírico un momento heroico, es decir, no puede considerarse una herencia romántica en su obra. Al contrario, su extensa referencia en *Il Fanciullino* a la antigüedad clásica como mejor época de la literatura, aunque no única, introduce la valoración del carácter individualista en un sentido en el que éste es el término necesario y definitivo para el acto de la verdadera comunicación.

⁹ G. Lukács, *Estética I*, vol. III, Barcelona, Grijalbo, 1982, pág. 172 *passim*.

¹⁰ G. Pascoli, *Opere*, cit., pág. 1652: *Il nuovo non si si scopre*.

¹¹ Cfr. *ibidem*, pág. 1669.

Pascoli acusa a la literatura italiana de una defensa de la «pseudo-poesía»¹², de un exceso de retoricidad y sumisión a la crítica y a sus valoraciones escolásticas, sobre todo de una presencia extremada y lamentable de localismo que va en detrimento de la universalidad artística:

«In Italia poi, che è la mia patria (non la tua, o fanciullino, tu sei del mondo, e non sei d'ora ma di sempre...)»¹³.

De este modo, a la función subordinante de la lengua relegada a puro medio en el acto de la mimesis inmediata, a la de una poesía cuyo valor moral está especialmente en el respeto y constatación de otros puntos de vista, y a la obligatoria referencia a la realidad del hombre, se añade la teoría de la necesaria universalidad de la comunicación literaria. Esta universalidad, que además supone un ataque durísimo respecto de la decimonónica «patología del genio»¹⁴, quiere fundir y sintetizar la realidad de un ser histórico concreto con el de uno cuyo valor sea atemporal. El camino hacia esta síntesis es la búsqueda de unos contenidos que consigan fijar los temas característicos del hombre y que, admitiendo su evolución y contingencia, salve la eternidad de su valor caracterizante. De nuevo aclara Lukács:

«Si pues una idea poéticamente expresada en un poema es verdadera desde este punto de vista - o sea, si pese a cualquier problemática intelectual, tiene una función importante y positiva en la evolución de la humanidad - (...) entonces el cambio de nuestras concepciones en el curso de la historia subsiguiente no puede ya afectar en nada a la corrección intelectual de la conformación poética. El desarrollo del pensamiento humano ha rebasado el mundo conceptual de Lucrecio o Dante, pero no su poder poético, en tanto que poder poético de la inteligencia humana»¹⁵.

El valor y la función moral y social de la poesía encuentran, pues, precisamente en esa concreta dimensión universalizante su significado principal. La clara tendencia a un idealismo amplio que esta postura podría asumir, se matiza con la ya citada obligatoriedad de una referencia a la realidad, la única que puede garantizar la definición de un hombre eterno, integrado en un *hinc et nunc* histórico y concreto que define progresivamente su contingencia.

La literatura así se teoriza como posibilidad de síntesis entre los valores immanentes de la realidad cotidiana y de la realidad universal del hombre, buscados en sus extremos. Su función y peculiaridad esenciales residen en su capacidad de acercar posturas y de crear tejidos de comunicación, sistematizados a través del lenguaje pero dependientes en extremo de las ideas.

A través del acto racional de la escritura, se crea un equilibrio en el que las pasiones y especialmente los valores ancestrales de la humanidad, adquieren un tratamiento que siendo concretamente histórico, no se debilita en intensidad ni pierde por ello, su carácter universal. Pascoli, en definitiva, hace una teoría estética

¹² *Ibidem*, pág. 1668.

¹³ *Ibidem*, pág. 1671.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 1683: «Tu non vuoi giudizi, vuoi assenso, vuoi amore; e non per te ma per la tua poesia. Ebbene morto che tu sia, se la tua voce fu la voce dell'anima e delle cose, non l'eco o più fioca o più forte d'altrui voce...»

¹⁵ G. Lukács, *Estética*, cit., pág. 172.

en la que a través de categorías de cualificación progresiva, la literatura busca una definición propia.

Esta debe, ante todo, encontrar patrones en la realidad, es decir, debe ser adherente al mundo objetivo del hombre porque la preocupación y el carácter trascendente no le son propios. Debe defender que su estructura, siendo necesariamente lingüística, no puede transformar éste medio en algo comparable al contenido, dictado por la voluntad intelectual del poeta que se mantiene dueño del significado de la palabra:

«I poeti hanno abbellito agli occhi, alla memoria, al pensiero degli uomini la terra, il mare, il cielo, l'amore, il dolore, le virtù. E gli uomini non sanno il loro nome; chè i nomi che essi dicono e vantano, sono sempre, o quasi sempre, d'epignoni, d'ingegnosi ripetitori, di ripulitori eleganti»¹⁶.

La literatura es, por otra parte, el catalizador moral en el que el hombre descubre la problematicidad de su inmanencia, y tiene una función social (no estrictamente política) al ofrecerse como punto de vista privilegiado que, sin buscar soluciones, ofrece experiencias: «*i veri poeti vivono nelle cose le quali per noi fecero essi*»¹⁷.

La poesía, por este camino, deja de ser filosofía, religión, lengua o historia de forma relevante para — manteniéndose cercana a todos estos y otros muchos campos de especulación — adquirir un valor y una evolución propias, para cuyo estudio es, en Pascoli, paso previo el de la reflexión estética, siendo la poesía un género en la macro especie del arte.

Se llega así, en palabras de Lukács, a un «concepto contrapuesto y más o menos abstracto de la relación entre la generalidad lógica y una generalización *sui generis* de la poesía (y de todo el arte)»¹⁸.

Pascoli al practicar su teoría, se mantiene por otra parte del todo coherente con sus ideas. Su lírica, de hecho y pese a la interpretación sectaria de la crítica italiana, no contiene aspectos que tengan un carácter especialmente local en cuanto contenido profundo. Su preocupación constante por la muerte, entendida como fin inalterable, la ya notada estructura dialógica de la mayor parte de sus composiciones (con obvia referencia al acto comunicativo), su omisión de referencias concretas a situaciones «nacionales», la presencia de la pasión opuesta a la dura y firme racionalidad, estriban por una parte el laicismo y por otra el ofrecerse como parámetro universal subjetivo (y ahí sí discutible) de la situación del hombre.

Así, por ejemplo, los conocidos versos

«E tu Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male!»¹⁹.

mil veces entendidos como la negación de la historia y de la posibilidad de «*impegno*» (compromiso) intelectual, adquiere tras la valoración teórica del propio

¹⁶ G. Pascoli, *Opere*, cit., pág. 1685.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 1686.

¹⁸ G. Lukács, *Estética*, cit., pág. 197.

¹⁹ G. Pascoli, «X Agosto», en *Poesie e Prose Scelte*, Novara, Edipem, 1974, pág. 35.

autor, un sentido muy distinto. El mundo es un «opaco átomo» porque está sujeto y condenado a la inmanencia de su carácter. El Pascoli decadente, antihistórico e individualista se transforma, así, en el poeta del existencialismo radical, llevado hasta sus últimas consecuencias, es decir, hasta el extremo de una forma que fuerza el contenido.

Cercano a las teorías de Kirkegaard, en nuestra opinión, Pascoli rehuye la tipicidad de su época e intenta la construcción de un universo teórico en el que la literatura es un medio más en la afirmación de la dureza de la existencia cuyas soluciones deben buscarse dentro, y no «fuera», de las realidades contingentes al hombre.

Su entera obra, tradicionalmente considerada tardo-romántica o pre-decadente, vista como forzada en la rima y en la tradicionalidad aparente del verso, se demuestra una auténtica trampa tendida al crítico y, tal vez menos, al lector. Esconde tras las apariencias formalmente infantiles y cotidianizantes, la visión de un mundo limitado en sus extremos por el dolor y la muerte, en el que la literatura —como reflejo de la inteligencia racional, y es ésta, creemos, la gran aportación del poeta—, ejerce una función que al constatar los hechos, abre al hombre el único, plausible, camino de liberación, el de la conciencia extrema de la realidad.

Muy lejos del mito, de la memoria paralizante, teoría y práctica se plantean en Pascoli como obras trágicas y racionales. La siempre difícil lectura de sus páginas, causada por una forma a menudo repelente en la sencillez de sus elecciones, es parte de la coherencia a sus ideas. La tragedia de la realidad no debe, en él, buscar un camino que sea también formalmente trágico. Puede expresarse incluso a través de un instrumento aparentemente sencillo, muy mimético con las formas habituales de comunicación del hombre.

El acercamiento que del poeta hemos hecho a la estética de Lukács en ningún momento quiere defender una vinculación ideológica o política de Pascoli al marxismo. Su esencia intelectual sin embargo, rebasando de un modo extremadamente maduro los límites del existencialismo «epidérmico» de otros autores, si presenta características afines a éste. Existencialismo y conciencia crítica, sin lugar a dudas empujan a la creación de sistemas de pensamiento, aunque sólo estético, historicistas y materialistas como el marxismo es, permitiendo el uso de sus categorías de análisis en el acercamiento de autores no afines a sus áreas específicas.